

21. André Bazin'in Sinema Kuramında Hayvanlar: Dil ve Sinematografik Dilin Ayrımında¹

Adem GERGÖY²

APA: Gergöy, A. (2024). André Bazin'in Sinema Kuramında Hayvanlar: Dil ve Sinematografik Dilin Ayrımında. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (39), 359-370. DOI: 10.29000/rumelide.1465038.

Öz

Sinema ortaya çıktığı yıllarda birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalara “gerçeklik” kavramı üzerinden katılan film eleştirmeni ve sinema kuramcısı André Bazin sinema ve yaşam sorusu arasındaki ilişkiye yönelik tespitleriyle öne çıkmıştır. Buna göre fotoğrafın ve sinemanın ortaya çıkması sanat tarihindeki “mimesis” sorununu da ortadan kaldırmıştır. Zira fotoğraf ve sinema sahip olduğu ontolojik olanaklar sayesinde nesne ve imgesi arasındaki “mesafeyi” kapatmıştır. Bazin bu bağlamda sinemayı fiziksel gerçekliği kurtaran ve insanın merkezî konumunu yerinden eden bir fenomen olarak görmüştür. Bu yaklaşım aynı zamanda “insan-merkezci” düşüncenin karşısında güçlü bir konum almaktadır. Başka bir deyişle Bazin'in, “gerçeklik” kavramı özelinde öne sürdüğü “fotografik imgenin ontolojisi” aynı zamanda insanın, “metafizik mevcudiyeti”ne karşı eleştirel bir tutum içermektedir. “Varlık” sorusunu merkeze alan bu yaklaşım hayvan konusunu da tartışmak için bir anahtar sunmaktadır. Bu makale Bazin'in sinemaya ilişkin bu tanımını hayvan temsili açısından tartışmaya açıp bu sinema kuramının hayvanlar hakkında ne tür etik-politik olanaklar sunabileceğini araştırmıştır. İnsanın metafizik kurgusu Jacques Derrida'nın belirttiği üzere dilin “logosantrik” (*söz merkezci*) kökenlerinden beslenmektedir ve bu kavramın çıkış noktası ise “insan-hayvan ayrımı”dır. Buna göre dil basitçe bir iletişim aracı olmayıp insanın hayvanlar karşısındaki eylemlerinin de çıkış noktasıdır. Sinemayı fiziksel gerçekliği kurtaran özgün bir dil olarak gören Bazin bu açıdan insan-hayvan ayrımının ontolojik ve etik-politik yönlerine ışık tutmaktadır. Bu bağlamda Bazin'in “gerçeklik” kavramı “insan-merkezli” düşüncenin temel kavramlarından olan “logosantrizm”i dışlayan bir zemin üzerinde kurgulanırken hayvanlar için temsil ötesi bir varoluş alanı açmaktadır.

Anahtar Kelimeler: André Bazin, gerçeklik, insan-hayvan ayrımı, logosantrizm, sinema.

¹ **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu makale “İletişim Çalışmaları Açısından Türk Sinemasında İnsan-Hayvan İlişkisi Üzerine Kuramsal Bir İnceleme” isimli doktora tezi çalışması kapsamında üretilmiştir. Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Kaynak: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Benzerlik Raporu: Alındı – Turnitin, Oran: %8

Etik Şikayeti: editor@rumelide.com

Makale Türü: Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 20.03.2024-**Kabul Tarihi:** 20.04.2024-**Yayın Tarihi:** 21.04.2024; **DOI:** 10.29000/rumelide.1465038

Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Tarafli Körlleme

² Doktora, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Bölümü / PhD, Hacettepe University, Faculty of Communication, Department of Communication Sciences (Ankara, Türkiye), ademgergoy@gmail.com, **ORCID ID:** 0000-0003-4922-5852, **ROR:** https://ror.org/04kwvgz42, **ISNI:** 0000 0001 2342 7339, **Crossref Funder ID:** 501100005378

"Animal in André Bazin's Cinema Theory: At the Distinction of Language and Cinematographic Language"³

Abstract

Cinema has brought along many debates in the years it has emerged. Film critic and film theorist André Bazin, who participated in these definitions and discussions through the concept of "reality," came to the fore with his determinations regarding the relationship between cinema and the question of life. Accordingly, the emergence of photography and cinema eliminated the problem of "mimesis" in art history. Thanks to their ontological possibilities, photography and cinema have closed the "distance" between the object and its image. In this context, Bazin saw cinema as a phenomenon that liberated physical reality and displaced the central position of the human being. This approach also takes a strong position against "anthropocentric" thought. In other words, Bazin's "ontology of the photographic image," which he puts forward in terms of the concept of "reality," also includes a critical attitude towards the "metaphysical existence" of the human being. This approach, which centers on the question of "being," also provides a key to discussing the animal. This article discusses Bazin's definition of cinema in terms of animal representation and explores what kind of ethical-political possibilities this theory of cinema can offer about animals. The metaphysical construction of the human being is rooted in the "logocentric" (word-centered) origins of language, as Jacques Derrida puts it, and the starting point of this concept is the "human-animal distinction." Accordingly, language is not simply a means of communication but also the starting point of human actions vis-à-vis animals. In this respect, Bazin, who sees cinema as a unique language that liberates physical reality, sheds light on the ontological and ethical-political aspects of the human-animal distinction. In this context, Bazin's concept of "reality" is constructed on a ground that excludes "logocentrism," one of the basic concepts of "anthropocentric" thought, while opening a space of existence beyond representation for animals.

Keywords: André Bazin, cinema, human-animal distinction, logocentrism, reality.

Giriş

Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil adlı kitapta George Lakoff ve Mark Johnson, düşüncüyü etkileyen kavramların sadece kavramsal dilsel soyutlamalar olmadığını, insanların günlük yaşamlarını nasıl sürdürdükleri üzerinde muazzam bir etkiye sahip olduklarını da iddia etmektedir. Bu bağlamda Lakoff ve Johnson, kavram sisteminin işlevselliğinin önemli bir kısmının metaforik olduğunu vurgulamaktadır. Gündelik faaliyetlerin neredeyse tamamı metaforik anlamlar taşır. Örneğin, "savaş" teriminin gönderme yaptığı şiddet fikri, "tartışma savaştır" ifadesindeki "tartışma" için esastır (s. 27-28). Bu durumda dilin

³ **Statement:** This article has been produced within the scope of the doctoral thesis titled "A Theoretical Study on Human-Animal Relationship in Turkish Cinema In Terms Of Communication Studies". It is declared that scientific and ethical principles have been followed in the preparation process of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.

Funding: No external funding was used to support this research.

Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

Similarity Report: Received - Turnitin, Rate: 8

Ethics Complaint: editor@rumelide.com

Article Type: Research article, Article Registration Date: 20.03.2024-Acceptance Date: 20.04.2024-Publication Date: 21. 04.2024; DOI: 10.29000/rumelide.1465038

Peer Review: Two External Referees / Double Blind

bir bileşeni olan metafor hem insan ilişkilerini hem insanın düşünce biçimini ve toplumsal yapıyı düzenleyen bir mekanizmaya sahiptir (s.30).

Dilin metaforik ilişkilere dayandığını belirten bu bakış açısına göre, hayvanların insan dünyasında metaforik temsil yapısının dışında bir yer bulması oldukça zordur. Bu hususa *Animal That Therefore I Am* çalışmasında dikkat çeken Jacques Derrida'nın, "kedisi" ile kedinin edebî temsili üzerinden vurguladığı gibi, hayvanlar insanla karşılaşmasında her daim dilin metaforik bariyerine takılmaktadır (2008, s. 9). Bu bariyer, Lakoff ve Johnson'un işaret ettiği gibi, dilin bizatihi metafora içsel yapısında bulunmaktadır. Söz gelimi Derrida'nın (2008) belirttiği üzere "hayvan" ifadesi, geniş bir canlı kategorisine atıfta bulunan bir gösterendir. Zira "hayvan" olarak adlandırılabilir bir hayvan türü yoktur. Buna göre bir hayvanın metaforik anlamından da öte, "hayvan" ifadesinin bizatihi kendisi metaforik düzlemi en başından itibaren inşa etmektedir. Bu bağlamda dil, metaforik temsil sistemine içkin olduğu için hayvanların "başkalıklarını" maskeleymektedir. "Hayvan" göstereni bir hayvanın hem tür hem de bireysel farkını sildiğinden dolayı hayvanların gündelik yaşamdan bir sanat eserindeki temsiline değin birçok alanda insanla "karşılaşmasını" engelledebilmektedir (s. 47, 48).

Öte yandan bu dilsel formülasyon egemenliğin tarihini de inşa etmiştir. Derrida'ya göre, felsefe tarihi boyunca "insan" kavramı, hayvanların sözde aşağı özellikleri üzerinden tanımlanmıştır. Aristoteles'ten Descartes'a, J. Lacan'dan M. Heidegger'e kadar mantık, akıl ve konuşmanın insanı hayvanlardan ayırdığı fikri sürekli öne sürülmüştür. Örneğin Platon'un insanın düşünen bir hayvan olduğu savı, düşünce tarihi boyunca çağdaş düşünceye kadar pek çok şekilde yinelenmiştir. Derrida'ya göre bu iddia dogmatik bir hâl almıştır. Hayvan diye bir şey olmadığından, bu karşılaştırma tüm hayvanları homojen bir kategoriye bağlı ve belirli niteliklerden yoksun olarak görür (Mallet, 2008, s. x). Bir sivrisinek ile bir fil arasında karşılaştırılamayacak pek çok fark vardır. Sonuç olarak, bu sınıflandırma mantığının amacı insanın egemenliğini tanımlamaktır. Bu yaklaşımlar, etik bağlantılarla çeliştiği için insanların doğayı yok etmesini kolaylaştırmıştır. Sonuç olarak, bir hayvan hem ifadenin anlamsal aşamaları hem de dil aracılığıyla metaforik bir temelde yanıt verebilir (Derrida, 2008, s. 34). Bir dizi ontolojik düşünceye dayanan hayvan meselesi, "insan merkeziliğin" (*anthropocentrism*) merkezinde yer alan etik-politik bir meseledir (2008, s. 95). Dil ile insan-hayvan ayrımı arasındaki bu ontolojik bağ, "gerçeklik" fikri üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir. Dilin ötekileştirici karakteri nedeniyle, söze dayalı anlatı türleri genellikle bir hayvanın "başkalığını", başka bir şeyin temsiline doğru yönlendirir.

O hâlde hayvanların varlığını, benzersizliğini ve çeşitliliğini dilin bu temsil rejimi dışında sunabilecek bir sanat formu var mıdır? Bu makale bu sorudan yola çıkıp sinema tarihinin önemli düşünürlerinden André Bazin'in sinemasal gerçeklik kavrayışında hayvanların temsiline ilişkin olanakları tartışmayı amaçlamaktadır. Onun gerçekliğe ilişkin soruşturmalarında insanın doğayla kurduğu ilişkinin merkezî bir yeri bulunmaktadır. Bazin *Sinema Nedir?*'de sinemayı tanımlarken doğa ve sinema arasındaki bağı şu şekilde vurgulamıştır: "Bir an için, bir film evrendir, dünyadır ve doğadır. Film, yapay bir dünya ve doğanın yerine geçen bir olgudur" (2011, s. 107). Sinemaya ilişkin bu soruşturmalarda insanın doğa üzerindeki kategorik üstünlüğüne ve tahakkümüne karşı duran bir perspektif bulunmaktadır. André Bazin yirminci yüzyılın başlarında sinemanın neliğine ilişkin bu tartışmalara "The Ontology of The Photographic Image"da "[f]otografik imge nesnesinin kendisidir" şeklindeki bir argümanla katılmıştır (2009, s. 162). Bazin fotoğraf ve sinemayı plastik sanatların, dilin ve edebiyatın imge rejiminin tam karşısına yerleştirip "gerçekliği" daha önce hiç olmadığı şekilde ortaya çıkaran bir fenomen olarak görmüştür. Ona göre plastik sanatlarda ya da edebiyatta imge her daim insanın müdahalesine bağımlıyken fotoğraf bu bağı ortadan kaldırmıştır. Bu bağlamda kamera izleyiciyi ikinci plana iterken fiziksel nesne zaman ve mekân kısıtlamalarından kurtulmuştur. Bu durumda görüntünün bulanık ve

bozuk olması durumunda bile onun belgesel değerinde azalmaya neden olmaz (2009, s. 162). Bu bağlamda Bazin sinemanın özünü, görsel imge ile nesnesi arasındaki mesafeyi kapatmış olmasında bulmuştur.

Bu çalışmanın yapılmasının ardındaki temel motivasyon hayvanların kültürel metinlerdeki temsilinin hayvanların karşılaştığı sorunlara olumsuz etkisini ortaya koymak ve bu bağlamda Bazin'in “gerçeklik” kavrayışının hayvanlar açısından potansiyellerini açığa çıkarmaktır. Bazin sinemasal gerçekliğin nesneyi insanın metafizik mevcudiyetinin hegemonyasından nasıl kurtardığını ortaya koyarken örtük bir şekilde sinematografik dil ile insan merkeziliğin bir türü olan “logosantrizm” (*söz-merkezcilik*) arasında bir sınır çizer. Bazin hayvanlar üzerine özel bir çalışma yapmamış olsa da sinema hakkındaki yazılarında insanlar ve hayvanlar arasındaki ilişkileri tartışmaya olanak tanıyacak birçok film eleştirisine yer vermiştir. Ancak bu yazılarda insan ve hayvanlar arasındaki ilişkiler hak, adalet ve merhamet gibi insan merkezli yaklaşımlara indirgenemez. Bazin'in hayvan konusuna bakışını etik sorusu açısından ele alan Jennifer Fay, “Seeing/Loving Animals: André Bazin's Posthumanism” adlı makalesinde Bazin'in sinemasal gerçekliğinin hayvanlar için merhamet oluşturmanın bir yolu olabileceği düşüncesini öne sürmüştür (2008, s. 42, 57). Elbette Bazin “hayvan yanlısı” etik bir vizyon ortaya koysa da onun çalışmalarını bu türden bir alana indirgemek metinlerinin politik kapsamını açıklamakta yetersiz kalacaktır. Onun yazıları hayvanları bir fon, sembol, metafor, alegori, ya da motif dışında tutarken insanı hayvanlardan ayıran varoluşsal sorulara dair felsefi tartışmalarla eleştirel bir diyaloga girmektedir. Bu makalede bu eleştirel diyalogun nasıl kurulduğu, Jacques Derrida'nın “hayvan konusu”nun merkezî bir kavramı olan “logosantrizm” ile Giorgio Agamben'in “antropolojik makine” kavramlarından ve Noam Chomsky'nin hayvan ve dil ilişkisine yönelik soruşturmalarından hareketle incelenecektir.

Dilin “İnsan-merkezci” Kökenleri ve Hayvan Metaforu

İnsan-merkezcilik insanı/kültürü doğadan ayırıp insanın doğanın en merkezî ve önemli varlığı olduğu varsayımını kurgulamak için “varlığın” anlamını ortaya koymaya çalışan düşünceler bütünüdür. Calarco insan merkeziliği bir dizi güç ilişkisi içeren, kültürün “tam” ve “uygun” insan fikrine dayanan bir düşünce sistemi olarak açıklamaktadır. Dolayısıyla, insan ve insan dışı varlıklar arasında yapılan ayrımlar, bu güç yapılarının çerçevesi hakkında önemli ayrıntıları açığa çıkarmaktadır (2015, s. 25). Bu nedenle, hayvanları korumak ve mevcut kültürel sistemle ilgili sorunları vurgulamak için insan merkeziliğin temelini oluşturan “insan-hayvan ayrımı”nın ontolojik, etik ve politik sonuçlarını anlamak önemlidir.

İnsan-hayvan ayrımını “biyopolitika” açısından merkeze alan ve insan merkeziliğin yarattığı sorunlara dikkat çeken Giorgio Agamben'e göre insan-hayvan arasındaki bu türden tarihsel, kültürel ve siyasal ilişkiler hümanizmin “antropolojik makinesi”ni meydana getirerek “biyoiktidar” a zemin oluşturmuştur. Bu makinede hümanizm, “homo”yu (insanı) göksel ve yersel, hayvani ile insani doğa arasında havada asılı bir hâlde tutarken aslında “homo”nun kendi doğasındaki bir yokluğu da ifşa edip onun bir ironi üzerinde kurulu olduğunu göstermektedir (2009, s.35). Çünkü insanı hayvandan ayıran şey, “dil”dir, ancak dil insanın psikofizik yapısına dair doğuştan gelen bir veri değildir (s. 41). Dil ne insana ne de hayvana doğrudan mal edilebilir, tarihsel bir üründür. Bu ironi biyoiktidarın temellerini oluşturmaktadır. “Konuşan insan” (*Homo Alalus*) ön varsayımı, iki kutup arasındaki muğlaklığı teşkil etmektedir çünkü bu ön varsayımın ortadan kalkmasıyla insanın hayvanlaşmasına ya da hayvanın insanlaşmasına ulaşılabilir. Dolayısıyla bu iki kutup kapatılmayan çatlağın ayrı yüzleridir (s. 41). Bu açıdan konuşmak insan ve hayvanlar arasında ayırt edici kapasite olarak değerlendirilemez. Bu

kapasiteden hareket eden “antropolojik makine” insanı, hayvanlar üzerinden tanımlarken kaçınılmaz olarak bir dışlama ya da kapsama şeklindeki işleyişi ortaya koymaktadır. Bu bağlamda insan her seferinde önceden varsayıldığı için bir belirsizlik alanı yaratılmaktadır ve antropolojik makine bu alandan istifade ederek bir “istisna hâli” üretmektedir. İnsan-hayvan ayrımından beslenen “istisna hâli”nin oluşturduğu biyopolitika toplumsal cinsiyetten, ırk ayrımına değin bir takım toplumsal, siyasal ve hukuki sorunlara süreklilik kazandırdığı gibi ekolojik sorunları da derinleştirmektedir (s. 29).

Bu bağlamda insan sesini başka bir hayvanda aramak, o hayvanın varoluşunu asimile etmekten öteye gitmeyecektir. Noam Chomsky, Marc D. Hauser ve W. Tecumseh insan dilinin kökenlerini tartışırken sundukları “Marşlılar” örneği üzerinden bu hususa dikkat çekmiştir. Buna göre Dünya’yı ziyaret etmek isteyen bir Marşlının canlılar arasındaki önemli bir farkın ve benzerliğin karşısında şaşıracağı belirtilmektedir. Marşlılar bu ziyaretlerinde DNA baz çifti açısından evrensel bir dilin izini görebilirler, buna karşılık evrensel bir iletişim kodunun yokluğunu hemen fark etmeleri olasıdır (2002, s. 1569). Türler arası bu iletişimsizliğe dikkat çeken Chomsky yirminci yüzyılın başında yapılan bazı dil deneylerine bu yüzden karşı çıkmıştır. Bu yıllarda özellikle primatlara dil öğretiminin mümkün olabileceğini savunan bazı uzun soluklu deneyler yapılmıştır. Bu deneylerden biri de neredeyse kırk yıl süren “Nim Chimpsky” projesidir. Chomsky’nin, bu deneyden sonra “On the Myth of Ape Language” adlı bir söyleşisinde dediği gibi, dil yetisini hayvanlarda aramak sorunludur. Nim Chimpsky’i konuşmaya zorlamak ona eziyet etmekten ve onun zekâsına hakaret etmekten başka bir anlama gelmez (Chomsky, 2007). Bu kuramın dayanaklarını açmak gerekirse Chomsky, Marc D. Hauser ve W. Tecumseh (2002) ile hazırladıkları araştırma yazısında insan ve hayvanlar arasındaki bu farkı “geniş anlamda dil yetisi” (FLB) ve “dar anlamda dil yetisi” (FLN) adını verdikleri kategoriler üzerinden analiz etmiştir. İnsan ve hayvanlarda ortak bir mekanizma olan FLB, duyu motor sistemi ile bir yönelimsel sisteme dayanmaktadır. Bu özellik türlerin iletişim kodları arasındaki farkın ve türler arası iletişimsizliğin temel dayanağını oluşturmaktadır. FLN ise tekrarlama dayandır ve yalnızca insan dilinde bulunmaktadır. Tekrarlama, cümlenin içine sınırsız sayıda dilsel parçacıkları dahil edip dönüştürme olanağı vermektedir; enformasyon akışının ötesinde toplumsal ilişkileri ve sayısal ölçüme bağlı sorunları çözmek için gelişmiş bir özellik olarak tanımlanmaktadır. İnsan, bu nitelik sayesinde bildiğimiz anlamdaki dil kullanımına başlamıştır (s. 1569- 1571). Buna göre dil sonlu yapısındaki sınırsız üretimi özelliğiyle insanın türsel farkını inşa etmiştir ve diğer türlere aktarılamaz. Dolayısıyla insana ait özellikleri hayvanlar üzerinden kanıtlamaya çalışmak insanın özgül yönünü göstermeyeceği gibi, hayvanları da bir dizi etik sorunla yüzleştirecektir.

Derrida’ya göre insan diline ilişkin bu türden vurgular “logosantrizm”le yakından ilişkilidir. Logosantrizm insanı akıl, mantık, konuşma ve rasyonellik açısından hayvanlardan ayırmaya çalışan bir düşünce sistemidir. Söz gelimi Platon, “konuşma”yı “yazı”dan üstün tutmuştur. Çünkü söz canlı olduğu için bir yanlış anlaşılma durumunda, sözün sahibi onu kolayca düzeltebilir. Öte yandan, yazı hayattan yoksundur ve mekaniktir çünkü sesin cevaplayabildiği sorulara cevap veremez. Yazının aksine, yaşayan logosun yaşayan bir babası vardır ve bu da onu canlı kılar (2012, s. 28). “Logos’un Babası” olarak anılan bu kavram, Derrida’nın dil ile insan arasındaki ontolojik ilişkiyi yapı söküme uğratmak için bir anahtar işlevi yüklenir. Buna göre logos ile babası olan insan arasındaki aile bağı, yalnızca dilin ifade edici işlevini değil, aynı zamanda metafizik ontolojinin temellerini de inşa etmiştir. Batı metafizik geleneğinde yinelenen bu formülasyon, konuşmayı yazıya tercih etmek suretiyle mevcudiyet metafiziğini tanımlamaya çalışmıştır (2012, s. 27). Buna göre dil-logosantrizm arasındaki epistemolojik bağlardan hareketle: dil, basitçe bir aktarım aracı değildir, iktidar kurucu bir özelliğe sahiptir. Bu bağlamda dil, öznenin konumunu ve davranışını belirleyen iletişim süreçlerini temelden yönetmektedir. Bütün bunlar göz önüne alındığında, özne bu özelliğini insan-hayvan ayrımının bir sonucu olarak geliştirmiştir.

Derrida, insanlığın belleğindeki bu kavramsal çerçeve nedeniyle hayvanlara yönelik gerçek ve sembolik şiddetin kolayca ortadan kaldırılamayacağına işaret etmiştir (Calarco, 2008, s. 132). Başka bir deyişle, insan-hayvan ayırımına dayanan logosantrik düşünce, dil tarafından hem kurgulanmış hem de kültürel kodlar içinde yayılmıştır. Buna göre hayvanlar dilin içine girdikleri anda metaforlaşıp etobur özne tarafından sembolik olarak yenilebilir bir şey hâline gelmektedir. Bu bağlamda insan-hayvan ayırımı üzerinde temellenen "antropolojik makine"nin basitçe durdurulamayacağı söylenebilir.

Jacques Derrida'ya göre hayvan ayırımı felsefenin yanı sıra dilde ve kültürel metinlerde de metaforlar yoluyla bulunmuştur. İnsanın ilk kez antropolojik bir varlık hâline geldiği zamanlara kadar uzanan metaforik temsil sistemi, dilde, günlük yaşamda, edebiyatta ve sanatsal yaratımda hâlâ derin köklere sahiptir. Hayvan metaforları tarihsel olarak kültürün yayılmasında ve insanın dünyayı anlamasında önemli bir rol oynamıştır. Bu temsilin en sık karşılaşıldığı alanlardan biri masallardır: "Masallaştırmanın tarihini ve nasıl antropomorfik [*insan biçimci*] bir ehlileştirme, ahlaki bir tabi kılma, bir evcilleştirme olarak kaldığını biliyoruz. Her zaman insanın, insan üzerine, hatta insanın hayvanlığı üzerine, ama insan için ve insanda bir söylem." (2008, s. 37). Derrida'ya göre bu yüzden bu metaforik dili devre dışı bırakmanın ve hayvanları bir eksiklikten başka bir şey olarak düşünen bir yaklaşıma varmak gerekir (2008, s. 48). Zira metafor hayvanlar ve insanlar arasındaki "gerçek" temasları bölen dilsel araçlardan biridir.

Sinemanın Hayvan Yanlısı Doğası

André Bazin'in fotoğraf ve sinemaya yüklediği temsil dışı güç dilin bu insan merkezci kökenleri açısından anlam bulmaktadır. André Bazin'e göre fotoğraf ve sinema, dilin güdümündeki fiziksel gerçekliği özgürleştirmenin yolunu açmıştır. Öncelikle fotoğraf ile birlikte "[...] görüntülerin yaratılması artık insan merkezli ve faydacı bir amacı paylaşmamaktadır" (2009, s. 160). Bu noktada öncelikle resim ve fotoğraf arasındaki farklar antropolojik açıdan ele alınır. Bazin'e göre modern görüntü (fotoğraf) artık ne fiziksel olarak ölümsüzlük arzusunu ne de ruhani ölümsüzlüğe duyulan arzusunun işlevlerini yerine getirmektedir (2009, s. 159). Resim sanatında perspektif, sadece "benzerlik" takıntısının bir sonucu değildir, insanı merkeze koyduğu için Batı resminin "ilk büyük günahı"dır (2009, s. 161). Bazin fotoğraf ile resim arasındaki bu farkın biçimsel olduğu kadar zihinsel farklılıktan da kaynaklandığını belirtmektedir: "Bütün sanatlar insanın varlığı üzerinde temellenir, sadece fotoğraf onun yokluğunu [sağlayıp bunu] bir avantaja dönüştürmüştür" (s. 162). Bazin (2009) "The Ontology of The Photographic Image" yazısında fotoğrafın ve sinemanın nasıl ortaya çıktığına ilişkin analizlerini yaparken insan merkezçiliğe ilişkin yaklaşımını açık bir şekilde öne çıkarmıştır. Öncelikle sinemasal gerçekliğin ayrırcı özelliklerini vurgulamak için görüntünün hem antropolojik dayanaklarını hem de teknik olarak tarihsel gelişimini mummyalama ve resim sanatı üzerinden incelemiştir.

Bazin, antropolojinin esasen plastik sanatların altında yatan temel dinamik olduğunu savunur. Eski Mısır'da [fiziksel] ölüme karşı bir çare olarak insanların mummyalanması ve hayvanları ve eşyalarıyla birlikte lahitlerde saklanması bir örnektir; başka bir deyişle, "[...] bedensel görünümü korumak, onu zamanın akışından koparmak, onu düzgün bir şekilde muhafaza etmek[...]" ölümsüzlük arzusunun bir işaretidir (2009, s. 159-160). Mummyalamada bedensel görüntünün korunması bu anlamda görüntünün arkaik niteliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak tarih boyunca ölümsüzlük arayışı kendini farklı biçimlerde göstermiştir. Charles Le Brun'un yaptırdığı portresi fiziksel ölümün kaçınılmaz gerçekliği karşısında bir tür var olma, zamanın içinde imgesel olarak yaşama arzusunun bir ifadesidir. Elbette buradaki ölümsüzlük talebi, gerçek bir ölümsüzlük arzusundan ziyade, hatırlanmaya dairdir, tarihsel ve manevi bir figür olma arzudur (2009, s. 159-160). Mummyalamada görüntü ile nesnesinin bir

aradığı bedeninin ölümsüzlüğünü imlerken resimde görüntü ile nesnesi arasındaki [fiziksel] mesafe ikinci tür bir ölümsüzlük arzusuna denk gelmektedir. Başka bir deyişle görüntünün ontolojisindeki bu farklılık belirli zihinsel değişimlerin yansımasıdır.

Görüntü ile nesnesi arasındaki bu mesafe [ya da kopuş] ise Batı plastik sanatların tarihidir. 15. Yüzyılda "camera obscura"nın icadıyla sanatçılar perspektifin gücünün farkına varmıştır. Bu şekilde şeylerin üç boyutlu gerçekliğini yaratacak olanağı elde etmiştir. Bunun sonucunda sanatçılar "manevi gerçekliklerle, bu manevi ifadeyi dış dünyanın mümkün olduğu kadar taklidi ile birleştirme çabasına girmiştir" (2009, s. 160). Plastik sanatlarda günümüze değin süren bu gerilim "gerçekliğin" [mimesis'in] tarihidir (2009, s. 160). Başka bir deyişle resim sanatında, nesne ve görüntüsü arasındaki mesafe perspektifin sunduğu üç boyutluluk olanağına rağmen ortadan kalkmamıştır. Bunun nedeni ise taklit meselesidir. Görüntü üretiminde insan pisişesi güçlü bir şekilde devrede olduğu için nesnenin fiziksel görüntüsünün yansıtılması taklitten kurtulamamıştır. 19. yüzyılda Niepce'nin fotoğrafı ve Lumiere kardeşlerin sinemayı icat etmesiyle sanatın taklit etme sorunu ortadan kalkmıştır. Buna göre resim, insanın bilişsel süreçlerine tabi olduğu için hiçbir şekilde nesnenin fiziksel görüntüsünü "tam" olarak elde edemez (2009, s. 161).

Öyleyse fotoğraf bu nesneligi tam olarak nasıl sağlamaktadır? Bazin'in bu noktada belirtmiş olduğu "[f]otografik imge nesnesinin kendisidir" (2009, s. 162) ifadesi şu şekilde açıklanabilir: Fotoğrafın asıl ayırıcı noktası nesne ile görsel imgesi arasındaki mesafeyi azaltıp benzerliğe yaklaşması değil, görsel imge üzerindeki bilişsel müdahaleyi ortadan kaldırmasıdır. Buna göre kameranın insan zihnini ikinci plana itmesiyle; "[...] nesne onu yöneten zaman ve mekan koşullarından kurtulmuştur. Bu bağlamda görüntü ne kadar bulanık, çarpık veya renksiz olursa olsun, onun belgesel değerinde bir eksiklik meydana gelmez (2009, s. 162). Böylece görüntü psikolojik müdahaleden kurtulduğu için artık resimdeki gibi bir yeniden üretim değildir. Bu anlamda resim bir nesneyi, fotoğraftan daha gerçekçi sunabilse bile fotoğrafın sağladığı gerçekliği yine de veremez çünkü ressamın pisişesi her zaman imge üzerinde güçlü bir etki bırakmak zorundadır. Buna karşılık kameranın lensi -fotoğrafçının bilişsel "süzgecinin" önüne geçerek- nesne ile imgesi arasında en yakın denklik sağlar: Bu anlamda fotografik imge nesnesinin "kendisi" olarak vurgulanmıştır. Bu ayrım şu şekilde de açıklanabilir: İnsan nasıl ki doğayı, nesnelere, dünyayı istediği gibi şekillendirip yönlendiriyorsa bunu simgesel düzlemde de yapmaktadır. Söz gelimi bir ressam bir ağacı istediği kadar gerçekçi yansıtsın, o ağacın imgesine başka anlamlar yüklemesi kaçınılmazdır. Ağacın imgesindeki bu anlam ise bir marangozun bir ağacı kesip biçimlendirmesinden nitelik bakımından farklı değildir. Her iki durumda da -hem literal hem sembolik olarak- insanın müdahalesini öne çıkarıp ayrıca onu üstün bir konuma getirir. Buna karşılık kameranın ontolojisi insanın ontolojisine eklenerek insanın bu merkezî konumunu sarsmıştır. Bu yüzden "[f]otograf, bizi doğadaki bir fenomen, bir bitki veya yeryüzü güzelliğinin ayrılmaz bir parçası olan bir çiçek veya kar tanesi gibi etkilemektedir" (s. 162). Bazin, modern görüntünün (fotoğrafın ve sinemanın) ontolojisini tanımlarken ilgiyi bu şekilde insan merkeziliğinin ardındaki bu felsefi sorulara doğru kaydırmıştır.

Görüntünün arkeolojisine yönelik yapılan bu soruşturma, "metafizik bir kurgu" olan "insan-merkeziliğe" ve bunun bir türü olan "logosantrizm"e karşı eleştirel bir hamleyi barındırmaktadır ve bu hamle hayvanlar için varoluş bir alanı açmaktadır. Bazin'in fotoğraf ve resim karşılaştırmasından hareketle birbiriyle bağlantılı iki tespiti bulunabilir. Birincisi, kamera salt bir görüntü üretme aracı değildir, kameranın önemi görüntüyü benzerlik/taklit takıntısından kurtarmış olmasıdır. Başka bir deyişle fotoğrafın sağladığı söz konusu gerçeklik; sadece görüntünün fiziksel nesnelliğini yaratabilme yetisinde değildir, görüntünün üretim sürecinde yaptığı devrimle [insanın varlığını merkeze alan] taklit

meselesini ortadan kaldırmış olmasıdır. İkinci ve buna ek olarak ise insan-merkezcilik ile girdiği diyalogdur. Bu üretim sürecinin değişmesi insanın "yokluğu"nu sağlamıştır (Bazin, 2009, s. 162). Ressam ile nesne arasındaki "mesafe" ancak ressamın zihinsel müdahalesi tarafından kapatılmak zorundadır. Bu zorunluluk sonucunda ise ressam [insan] ile nesnesi arasında ikili karşıtlıktan kaynaklı hiyerarşik bir ilişki oluşacaktır. Bu da "logosantrik" sistemin oluşturduğu söz-yazı, insan-hayvan, kadın-erkek, doğu-batı gibi metafizik ikiliklerin oluşturduğu metonimik öbeğin içinde kendini bulacaktır. Başka bir deyişle nesne, ressam için sadece görsel bir imge değildir. Nesne [gösterilen] ile görüntüsü [gösteren] arasındaki mesafe, ressamın [insanın] metafizik mevcudiyetini garanti altına alan bir semiyotik katman oluşturur.

Buna karşılık fotoğraf, insanın psişesini üretim sürecinde ikinci plana çekip benzerlik sorununu ortadan kaldırmıştır. Bu şekilde nesne ile görüntüsü arasındaki mesafeyi kapatıp insanın mevcudiyetini garanti altına alan kavramsal zemini de sarsmıştır denilebilir. Buna karşılık fotoğrafçının görüntü üzerindeki etkisi, kadraj ve konu tercihi gibi unsurlarla sınırlıdır (Bazin, 2009, s.161). Bazin "The Concept of Presence" yazısında bugün, sinema çağında sokaktaki insan için "varlığın" anlamının artık sinema ile aynı olduğunu; dolayısıyla sinemada varlık ile yokluk arasındaki çizginin belirgin olmadığını belirtmektedir. Ona göre sinemanın bu gücü ise ontolojik düzeydeki etkinliğinden kaynaklanmaktadır (2009, s. 97). Başka bir deyişle Bazin sinemasal gerçekliğin insanın metafizik mevcudiyetinden kaynaklı ortaya çıkan yeniden üretimden nasıl kurtulduğuna işaret etmektedir. Böylece örtük bir şekilde sinema ile "logosantrizm" arasında bir sınır çizmektedir. Bu düşüncenin ise dolaylı olarak hayvan sorusu ile güçlü bir diyalog içine girdiğini söylemek mümkündür.

Montajın Metaforik Dili Açısından Hayvan Temsili

Sinema görüntüyü taklitten, benzerlikten ve işlevselci yönünden artık kurtarmıştır. Ayrıca fotoğraftan farklı olarak zamanın nesnellliğini de sağlamıştır. Fotoğraf nesnelerin birim zaman ve mekândaki konumlarını sürekli hâle getirerek nesnellliğini koruma altına almıştır. Bazin sinemayı bu anlamda "bir dil" olarak tanımlamıştır (2009, s. 21). Buna göre Bazinci sinemanın ortaya koyduğu gerçeklik görüntüyü fiziksel gerçekliğin yerine ikame etmek değildir, insanın nesnelere üzerindeki yaratıcı müdahalesini ortadan kaldırarak varlığın ontolojisini korumaktır. Bu gerçeklik kavrayışına göre hayvanlar sinema perdesinde insan müdahalesine maruz kalmayacağı için metaforik anlamların ötesinde, en doğal hâlleri ile var olma olanağı bulmaktadır.

Ancak sinemaya ilişkin bu gerçeklik tanımı bir filmin bu olanağı basitçe ele vermeyeceğine de dikkat çekmiştir. Bazin sinemanın doğası gereği fiziksel gerçekliği kurtarmanın yolunu açtığını ancak montajın kullanım amacına göre bu durumun değişebildiğini belirtmiştir. Bazin "Evolution of The Language of Cinema" yazısında gerçekliği etkileyen unsurları görüntünün plastiği ve montaj olmak üzere iki başlığa indirgeyerek incelemiştir. Görüntünün plastikleri, "set aydınlatmaları, makyaj ve kompozisyonu sağlayan çerçeve" gibi unsurlardır; sinema bu unsurları fotoğraftan almakla birlikte onun "[...] bir sanat olarak doğma[sının], animasyonlu fotoğrafçılıktan ayrılarak bir dil yarat[masının]" yolunu açan asıl unsur "montaj"dır (2005, s. 24). Montajı, "paralel montaj", "hızlandırılmış montaj" ve "büyüleyici montaj" olmak üzere üç başlık altında ele alıp bunların gerçeklik üzerindeki etkilerini incelemiştir (2005, s. 25). Paralel montaj Griffith'in filmlerinde olduğu gibi farklı açılardan alternatif çekimler yaparak iki hareketin eş zamanlı algısını oluşturmaya dayanmaktadır. Hızlandırılmış montaj ise Abel Gance'in *La Roue (Tekerlek)* filminde olduğu gibi bir lokomotifin sürekli artan hızını göstermek için birçok çekimi bir araya getirerek hızlanma yanılması oluşturma amacını içermektedir (2005, s. 25). Bazin'in üzerinde en çok durduğu montaj türü büyüleyici montajdır. Sergei Eisenstein'ın yarattığı bu

montaj diğerlerinden farklı olarak bir görüntünün anlamını güçlendirmek amacıyla bir görüntünün "başka bir görüntü ile birleştirilmesi" sonucu oluşturulur ve bu, aşırı bir biçimdir. Temel prensibi eksiklik, karşılaştırma ve metafor üzerinden bambaşka bir anlam üretmektir. Bu montaj türünde nesnelere tek başına anlamını bulmamaktadır. Ancak başka imgelerle yan yana gelerek metaforik bir anlam oluşturmaktadır. "Kuleşov efekti" ise bu tür montajın en uç örneğidir (s. 25).

Metafor, nesnelere anlamını soyutlamak suretiyle manipüle eder ve bu özelliği dolayısıyla dilde anlam yaratmanın temel araçlarından biridir. Ancak Bazin'in de belirttiği gibi, metafor ifadeye dayalı sanatların yanı sıra görselliğe dayalı sanatlarda da bulunabilir. Carlo Commanducci, Eisenstein'in montaj kavramı ile metafor arasındaki ilişkiyi de incelediği "Metafor and Ideology in Film" adlı çalışmasında dikkat çektiği üzere montaj, filmlerin ideolojik olarak inşa olma süreçlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin Eisenstein'in *Stachka (Grev, 1925)* filmi metaforik olarak yorumlanabilir. Söz konusu filmde, boğanın kurban edildiği bölüm, işçilerin vahşice öldürülmesini ifade eden bir metafor olarak öne çıkmaktadır (2010, s. 4). Bu anlamda bir film, özgün dil olsa da bu tür metaforik bağlantılar üzerinden "logosantrik" bir katmana da eklenilebilmektedir. Kolaj ve montaj gibi yaratıcı teknikler kullanarak metaforik bir katmana geçiş yapabilmektedir. Bazin'e göre (2005), bu tür durumlarda montaj metaforik bir düzeye ulaşmaktadır çünkü anlam imgenin fiziksel ontolojisinden artık türetilmemektedir ve bunun yerine yalnızca izleyicinin bilinç alanına yansıtılan imgenin gölgesinde kalmaktadır (2005, s. 26). Böylece, bu tür sinematik biçimlerin insanı merkeze yerleştirdiğini öne sürmektedir. Metafor ve montaj ile fotografik görüntünün ontolojisi arasındaki bu bağlantıya yönelik vurgu, "söz merkeziliğin" tehlikesine dair örtük bir uyarıyı barındırmaktadır.

Bazin'in bir boğa güreşi belgeselini anlattığı "Death Every Afternoon" yazısı montaj ile metafor ve "logosantrizm" arasındaki ilişkiyi anlamak için verilebilir. Bazin bu yazısında her öğle sonrası televizyonda gösterilen bir boğa güreşinde matador tarafından öldürülen boğanın ölümünü sinemasal gerçekliğin sınırlarına doğru bir soruşturma alanı olarak açarken aynı zamanda hayvan, ölüm ve gerçeklik arasındaki bir dizi etik soruya da kapı açmaktadır. Bazin'in betimlediği üzere filmde iki boğa ile matador arasında başlayan veronika [dans], ölüm teması etrafında iki farklı varlığın hâllerini de açığa çıkarmaktadır. Filmde matadorun hayatını tehlikeye atmış olması ve boğanın ölüm anı Bazin'e göre yönetmen tarafından sahil bir şekilde sunulmuştur. Bu sahilliğin anahtarı ise montajda gizlidir. Bazin bu filmin amacının Kulechov'un "[...] yakın çekimiyle ilgili ünlü deneyinde olduğu gibi, görüntüler arasında sembolik ve soyut bağlantılar önermek değildir" diyerek montajın amacına bağlı olarak metaforik biçime bürünebileceği yorumunu yapmaktadır (2003, s. 28). Ancak Bazin'e göre bu belgesel filmde montaj fiziksel gerçekliği açığa çıkarmayı hedeflemiştir. İki boğanın tek bir ilinekle bağlanması boğanın gücünü ve onun karşısındaki matadorun bu gücü alt ederek elde ettiği üstünlüğünü sembolize etmez. Kurgunun amacı kameranın açısına girmeyen boğanın oraya girmesini sağlamaktır (2003, s. 29). Bazin, ayrıca görüntünün kritik anlarda dondurulup insan ve hayvanın göreceli pozisyonlarının açıklamasının hayvanın gerçekliğini çarpıtmadığına işaret ederek filmin insan ve hayvan arasındaki performansı olduğu gibi vermeye çalıştığını belirtmektedir. Anlatıcı görsel imgenin görsel lirizmini etkileyecek sözel lirizmden kaçınmıştır. Anlatıcının yorumları karakterlerin bulunduğu varoluşsal konumun anlamını yerinden etmediği gibi, güçlendirmektedir (2003, s. 29). Çünkü İzleyicinin gördüğü boğa ve matador ile onların bu karşılaşması öylesine fiziksel bir olay değildir. İki varlığın karşılaşmasında ortaya çıkan şey kanın ve ölümün çıplaklığıdır. Bazin bu yüzden bu oyundaki teatral gerçekliğin selülit üzerinde "[uygun]" bir şekilde yakalanmadığı takdirde bu trajedinin bu ölümün çıplaklığından öte dini bir auraya bürünebileceğini imlemektedir (2003, 29-30). Kısacası bu filmdeki montaj tekniği boğayı ölümün, gücün metaforu ya da sembolü hâline getirmemiştir. Bazin'in, böyle bir simgesel anlatımın olması durumunda boğanın yenilgisinin, insanın hayvan karşısındaki kategorik

üstünlüğünü ortaya çıkaran bir tehlike olabileceğine işaret ettiği söylenebilir. Çünkü montaj hayvanları dildeki gibi metaforik bir düzleme çekip "logosantrizm"ın insan-hayvan ayrımının sorunları ile karşı karşıya getirebilir.

Montaj metaforik bir anlam üretmediği sürece doğa, insan varoluşu için bir araç olmaktan çıkacaktır. Bazin, tiyatro ve sinema arasında bir karşılaştırma yaptığı "Dekorun Ardında" adlı makalesinde, tiyatronun en önemli unsuru insan iken, sinemanın insanın bu merkezî konumunu devre dışı bıraktığını, bazı başyapıtlarda insanın sadece yardımcı bir unsur hâline geldiğini ve doğanın başrolü üstlendiğini belirtmektedir. Hayvanlar ve doğanın başrolde olduğu Robert Flaherty'nin 1922 tarihli *Kuzeyli Nanook* (*Nanook of the North*) filmi bu açıdan en iyi örneklerden biri olarak göstermiştir (Bazin, 2005, s. 102). Bazin'in özetlediği üzere Nanook bir folk balığını avlamayı istemektedir. Hayvan (fok) ve Nanook (insan) arasında bir ilgi bulunduğu için uzun bir bekleyiş periyodu gerekmektedir. Bu yüzden yönetmen gerçek bekleme süresini göstermek için avın uzunluğunu olduğu gibi verme amacındadır. Montaj bu bekleme periyodunu birbirine bağlamıştır (2005, s. 27). Bazin "The Virtues and Limitations of Montage" [Montajın Meziyetleri ve Sınırlılıkları] yazısında bu avlanma sahnesinde yönetmenin avcı, delik ve foku bir arada sunmadığı için montaja başvurduğunu; zira öteki türlü bu olayın gerçeklikle hayal ürünü arası bir duruma düşeceğini belirtmektedir. Ancak yönetmen bunun farkında olduğu için gerçekliğe zarar vermemeye çalışmıştır. Burada montajın müdahalesine karşılık anlamın yerinden edilmediğine işaret etmektedir (2005, s. 50). Bazin tiyatronun doğaya böyle bir olanak veremeyeceğini; buna ancak fotografik gerçekliğe sahip olan sinemanın hareketli yapısının bu alanı açabileceğini vurgulamaktadır. Sinemanın bunu başarmasının ise bu kudrete sahip olmasına bağlamıştır. Bu filmdeki durum, tiyatrodaki gibi insanın sayesinde değil, zaman ve uzam içinde bağımsız bir şekilde gerçekleşmiştir (Bazin, 2005, s. 102-103). Bu örnek üzerinden gösterildiği üzere montaj ve dekor sadece kurguyu sağlayan sinemasal biçimler değildir. İnsan-dışı varlıkların bu biçimlerin neden olabileceği metaforik anlatımlar altında ontolojilerinin görünmez olabileceği tehlikesine karşı bir uyarı bulunmaktadır. Başka bir deyişle fotografik görüntünün ontolojisi aynı zamanda insan dışı varlıkların insan karşısındaki teminatıdır. Böylece Bazin'in sinemasal gerçekliğinin "logosantrik" düşüncenin karşısında bir konum aldığı söylenebilir.

Stephen Prince *The Abyss* (1989) ve *Terminator* (1991) filmlerinde olduğu gibi, dijital teknoloji ile birlikte artık Bazin'in mekanik görüntü üretim temelli "gerçeklik" kavramının devrinin kapandığı ve dijital sinemanın gerçekliği üretmek için görüntünün orijinal hâline ihtiyaç duymadığını belirtmektedir (1996, s. 27-28). Başka bir deyişle dijital üretim, görüntünün gösteren ve gösterileni arasındaki ilişkiyi koparmıştır çünkü görüntüler nesnesine ihtiyaç duyulmaksızın, bilgisayar ortamında hazırlanmaktadır. Ancak Richard Rushton'un belirttiği üzere Prince, görüntünün bu tarz üretimlerini sanki ilk defa yapıyormuş gibi tartışmaya açmaktadır. Oysa "Disney'in Fantasia"sı bilgisayar olmadan önce de bu teknikleri sinemada kullanmıştır. (2013, s. 53). Rushton'un da dediği gibi, Bazin'in gerçekliği bir "otantiklik" (*authenticity*) meselesidir. Bazin'de söz konusu olan, yalnızca sinemasal görüntülerin algısal doğruluğu ya da sinemasal görüntüler ile gerçeklik arasındaki örtüşme değildir. Bazinci düşünce "otantiklik" üzerinde temellenen bir gerçekliktir (2013, s. 63). Başka bir deyişle bu yaklaşımda gerçekliğe ilişkin tanımlar "temsil"ın sorunlarını öne çıkarmaktadır. Buna göre bu gerçeklik kavrayışı hayvanları metaforik, sembolik, alegorik temsillerin dışına çıkarmanın ve hayvanları kendi varoluşları düzleminde sunmanın yolunu göstermektedir.

Sonuç

Hayvan metaforları insanın, dünyayı anlama sürecinde ve kültürel aktarımda merkezî bir yerde bulunmuştur. İnsanın antropolojik bir varlık oluşundan itibaren izlerini inşa etmeye başlayan bu temsil rejimi dilin, edebiyatın, felsefenin, sanatın ve gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olmaya devam etmektedir. Ancak bu temsil rejimi insanın doğa üzerindeki üstünlüğünü ve buna bağlı eylemlerini de gerekçelendirmektedir. Derrida'nın *Aporias*'da belirttiği üzere Martin Heidegger hayvanların dile sahip olmadığını öne sürmüştür. Buna göre hayvanlar sonsuzluk bilincine erişemez ve insanlar gibi, ölümü deneyimleyemezler" (1993, s. 36). Buna göre "logosantrik" katmanına dayanan insan-hayvan ayrımı söylemleri metaforlar yoluyla insan ve hayvanlar arasındaki etik karşılaşmaları kesintiye uğratabilmektedir.

Bu makale bu bağlamda insan-hayvan ayrımına dayanan "logosantrizm" kavramından hareketle André Bazin'in sinema kuramını hayvanlar açısından tartışmaya açmıştır. Bu çalışmanın vurgulandığı en temel düşünceye göre Bazin'de görsel imgenin fiziksel ontolojisine "bağlılık" basitçe bir görüntü-severlik değildir. Onun yazılarında sinematografik dil ile "varlık" sorusu birlikte düşünülmüştür. Başka bir deyişle "[f]otografik imge[nin], nesnesinin kendisi [olması]" (Bazin, 2009, s. 162) bu imgenin insan dünyasında insan-dışı varlıkların temsil ötesi bir anlatımının teminatı şeklinde anlaşılabilir. Bazin'in, fotoğraf ile resim (ve genel olarak bütün sanatlar) arasında koyduğu en büyük fark budur. Bazin'e göre bütün sanatlar insan varlığı üzerinde temellenirken sadece fotoğraf ve sinema bu yokluğu sağlamıştır (2009, s. 162). Bu düşünce örtük olarak, insanın diğer varlıklar karşısındaki kategorik üstünlüğünü yeniden üreten "logosantrizm"ın bir eleştirisi olarak ele alınabilir. "Logosantrizm" insan-hayvan ayrımına dayandığı için Bazin'in düşüncesi dolaylı olarak hayvan sorusu ile güçlü bir diyalog içindedir. Bu yüzden Bazin'in sinemasal gerçeklik kavramı insan-hayvan ilişkisi açısından yalnızca sinema çalışmaları için değil, dil bilim çalışmaları, sosyoloji çalışmaları ve hayvan çalışmaları için önemli bir kavramsal set sunmaktadır.

Kaynakça

- Agamben, G. (2009). *Açıklık : İnsan ve Hayvan* (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). YKY.
- Bazin, A. (2003). *Death Every Afternoon*. İçinde I. Margulies (Ed.), *Rites of Realism- Essays on Corporeal Cinema*. Duke University.
- Bazin, A. (2005). *What is Cinema?* (H. Gray, Çev.). University of California.
- Bazin, A. (2009). *The Ontology of The Photographic Image*. İçinde L. Braudy & M. Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford University.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk.
- Calarco, M. (2008). *Zoographies-The Question Of The Animal From Heidegger To Derrida*. Columbia University.
- Calarco, M. (2015). *Thinking Through Animals- Identity, Difference, Indistinction*. Stanford University.
- Derrida, J. (1993). *Aporias* (T. Dutoit, Çev.). Stanford University.
- Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am* (M.-L. Mallet, Ed.; D. Wills, Çev.). Fordham University.
- Derrida, J. (2012). *Platon'un Eczanesi* (Z. Direk, Çev.). Pinhan.
- Chomsky, N. (2007). *On the Myth of Ape Language* (M. A. Cucchiario) [Electronic mail correspondence]. (Röportaj). https://chomsky.info/2007____/
- Comanducci, C. (2010). *Metaphor and Ideology in Film*. University of Birmingham.

- Fay, J. (2008). Seeing/Loving Animals- André Bazin's Posthumanism. *Journal of Visual Culture*, 7(1), 41-64.
- Hauser, M. D., Chomsky, N., & Fitch, W. T. (2002). The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve? *Science*, 298, 1569-1579.
- Lakoff, G. ve Johnson, M. (2015). *Metaforlar- Hayat, Anlam ve Dil* (G. Y. Demir, Çev.). İthaki.
- Mallet, M.L. (2008). Forward. *The Animal That Therefore I Am* (M.-L. Mallet, Ed.; D. Wills, Çev.). Fordham University.
- Prince, S. (1996). True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory. *Film Quarterly*, 49(3), 27-37.
- Rushton, R. (2013). *The Reality of Film : Theories of Filmic Reality*. Manchester University.